



Science Arts & Métiers (SAM)

is an open access repository that collects the work of Arts et Métiers Institute of Technology researchers and makes it freely available over the web where possible.

This is an author-deposited version published in: <https://sam.ensam.eu>
Handle ID: <http://hdl.handle.net/10985/10235>

To cite this version :

Manuel CASTINEIRAS, Anne LETURQUE, Juliette ROLLIER-HANSELMANN, Alexandre MAZUIR - Les peintures murales de Saint-Sauveur de Casesnoves : restitution 3D de l'église et de ses décors peints - 2015

Any correspondence concerning this service should be sent to the repository

Administrator : scienceouverte@ensam.eu



Les peintures de Saint-Sauveur de Casesnoves (Ille-sur-Têt, Pyrénées-Orientales) : restitution 3D de l'église et de ses décors peints

**Manuel CASTIÑEIRAS, Anne LETURQUE,
Juliette ROLLIER-HANSELMANN et Alexandre MAZUIR**

En 1953, Marcel Durliat, alors conservateur des Antiquités et Objet d'art des Pyrénées-Orientales découvre dans l'église de Casesnoves ce qui alors semblait être le plus ancien ensemble de peintures murales connu dans la région. Il est accompagné par un photographe du conseil général, Paul Jauzac, qui réalise les seules photographies existantes des peintures en place. Elle conservait alors d'importants vestiges dans l'abside, le transept et du chœur. Entre le 22 mars et le 1^{er} avril 1954, les fresques sont arrachées des parois de l'église par Marcel Simon (antiquaire à Villeneuve-lès-Avignon) qui les disperse illégalement. Déchaînant les passions, les peintures de Casesnoves vont donner lieu à une longue historiographie. L'histoire tapageuse qui entoure les peintures a souvent été mise en avant au détriment de la qualité des peintures elles-mêmes. Pourtant, l'étude formelle de celles-ci nous amène à renouveler notre regard et à mesurer l'importance de ces vestiges pour l'histoire de l'art, traduisant l'évolution des pratiques picturales en Roussillon. Les rapprochements effectués avec certaines caractéristiques venues de l'enluminure, de la peinture sur bois et de la culture monastique — avec une lecture renouvelée des inscriptions — sont des pistes que nous développerons ici. Nous soulignerons aussi la cohérence de son programme iconographique centré sur l'Incarnation et la Passion du Christ. Les décors sont maintenant répartis entre trois lieux. La majeure partie se trouve à l'Hospice d'Ille-sur-Têt, quelques fragments d'inscription sont encore dans la chapelle elle-même et deux panneaux sont conservés à la fondation Abegg en Suisse. La reconstitution virtuelle en 3D de la chapelle et de ses peintures représente aujourd'hui un challenge intéressant permettant de montrer à un large public l'aspect originel des décors intérieurs de cet édifice relativement peu connu.

Les données documentaires concernant cet édifice sont peu abondantes. Dans un article de la revue *D’Ille et d’ailleurs*, d’octobre 1986, Jean Tosti détaille des sources utilisées par bon nombre d’auteurs¹. Ainsi, le nom même de Casesnoves (les maisons neuves) apparaît au XII^e siècle. En 1173, le roi Alphonse le Chaste (v. 1157-1196) intervient, à la demande des habitants de Reglella, afin de s’opposer aux empiétements des troupeaux des villages voisins, dont ceux de Casesnoves² qui existent pourtant depuis longtemps. Une mention de 955 est faite dans le cartulaire de Saint-Michel-de-Cuxa par le moine Odilon, qui renvoie aux futures limites du village de Casesnoves³. À l’époque romane, la paroisse appartenait apparemment à Saint-Michel-de-Cuxa et l’église est mentionnée comme une prévôté en 1288 (date à laquelle, Ramon Joan est cité comme chapelain et prêtre de Casesnoves⁴). Au XIII^e siècle, la paroisse constitue aussi une seigneurie dont il reste une seule tour du château. On peut noter une expansion de la population de ce lieu entre le XI^e et le XIV^e siècle.

La description de l’édifice que fait Marcel Durliat en 1954 dans *Les Arts du Roussillon* n’a pas été contestée⁵ mais plutôt étoffée par Olivier Poisson en 1992⁶. L’édifice à nef unique et chevet semi-circulaire semble avoir été construit au XI^e siècle, remanié au XIII^e siècle par un allongement de la nef et l’ouverture d’une nouvelle porte puis, au XIV^e siècle, avec la construction d’une chapelle latérale au nord et d’un clocher.

1 Histoire d’une dépose

En 1953, Marcel Durliat alors conservateur des Antiquités et Objet d’art des Pyrénées-Orientales découvre dans l’église Saint-Sauveur de Casesnoves ce qui semble être le plus ancien décor peint connu du département. Il est accompagné par un photographe du conseil général, Paul Jauzac qui réalise des seules photographies du décor en place, comme le fera également Henri Graindorge pour les Monument historiques⁷. Ces clichés

1. TOSTI 1986, p. 5-21.

2. ALART 1880, p. 148.

3. *Ibidem*, p. 196.

4. *Ibidem*, p. 195.

5. DURLIAT 1954, p. 12.

6. POISSON 1992, p. 261-283.

7. Fresque : *Christ en majesté dans le Tétramorphe*, Graindorge Henri (photographe), 4N00283, www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr ; Archives départementales des Pyrénées-Orientales, 1FI 84, Ille-sur-Têt, Chapelle de Casesnoves.

en noir et blanc montrent quelques vues d'ensemble et des détails qui permettront de proposer une reconstitution *a posteriori* de cet ensemble peint démantelé¹.

Entre le 22 mars et le 1^{er} avril 1954, les fresques furent décollées des parois de l'église par Marcel Simon (antiquaire à Villeneuve-lès-Avignon) qui les dispersa illégalement. Un embargo aux frontières fut prononcé dès le 5 avril, en vain, car les fresques furent achetées en février 1955 et la condamnation de Marcel Simon à la restitution des peintures resta inopérante. En février 1955 Werner Abegg, industriel suisse revenant des États-Unis, semble avoir acheté une partie des peintures (Annonciation, Crucifixion et un ange). Le Christ et les Évangélistes restèrent sans doute dans l'ombre de la réserve de l'antiquaire pour calmer l'affaire. Quelques années plus tard (9 mai 1957), le tribunal de Montpellier confirma le jugement contre Marcel Simon et le condamna à une amende. Heureusement les peintures vendues en Suisse se retrouvèrent dans un lieu sûr, puisqu'en 1963, Werner Abegg créa une fondation dédiée à la conservation du patrimoine textile, à Berne, et légua les peintures à cette fondation. Une autre transaction eut lieu en 1976 lorsque le musée d'art et d'histoire de Genève acheta les peintures chez un antiquaire, ce qui suscita, en 1978, un article de l'historienne d'art suisse Janine Wettstein, paru dans la revue *Genava*². La spécialiste décrit le Christ et l'Adoration des Mages alors au musée de Genève, ainsi que les fragments de la fondation Abegg à Berne. L'opinion roussillonnaise s'élève, provoquant un article dans *Libération* et accusant le musée de recel. Le musée intenta et gagna un procès en diffamation contre *Libération*, mais celui-ci réveilla l'opinion des spécialistes (Pierre Ponsich, Camille Descosy, Marcel Durliat...) et l'action s'organisa à Paris, avec la mise en place d'une pétition réclamant le retour des peintures.

À partir de 1984, des transactions eurent lieu autour du statut juridique des peintures. Il fallait déterminer s'il s'agissait de bien immeuble ou de mobilier. En 1988, un arrêt de la cour de cassation précisa le statut des peintures par rapport aux immeubles : « Les peintures murales sont des parties constitutives de l'immeuble et une fois détachées, elles deviennent des objets. » La commission nationale des Monuments historiques se prononça en 2009, à l'unanimité, pour le classement des fragments de peintures murales déposées, en raison de leur qualité artistique, mais aussi historique.

1. Raphaël Mallol, relevé rétrospectif de l'ensemble peint de l'église de Casesnoves, STAP des Pyrénées-Orientales. Ce relevé est publié dans POISSON 2005, p. 98.

2. WETTSTEIN 1978, p. 171-186.

Malgré les jugements successifs et les imbroglios juridiques¹, seulement une partie des peintures déposées par l'antiquaire provençal retrouva définitivement le chemin de la commune d'Ille-sur-Têt. En 1994, les symboles des évangélistes Jean et Marc sont donnés par Marcel Puech, puis, en 2003, c'est le Christ Pantocrator de l'abside et l'Adoration des Mages de la partie sud du chœur qui reviennent du musée d'art et d'histoire de la ville de Genève. Une autre partie est encore conservée à la fondation Abegg, à Riggisberg près de Berne (Annonciation, Crucifixion, un des grands anges de la voûte du chœur).

Déchaînant les passions, les peintures de Casesnoves ont donné lieu à une longue historiographie à rebondissements². La plus fouillée et la plus documentée est celle d'Olivier Poisson, conservateur général des Monuments historiques³ qui replace cette dépose des peintures dans le contexte du « collectionnisme » de l'époque. Si, de nos jours, la vente illégale des années 1950 peut paraître scandaleuse, il faut en effet se souvenir que la conservation du patrimoine français n'en était qu'à ses débuts, tout comme les restaurations. Un article paru en 1957 dans le journal à grand tirage *Arts* est révélateur et montre bien la fragilité de ce type de patrimoine : « Achèterais anciennes chapelles, églises désaffectées XI-XII^e siècle, même mauvais état ou transformées en habitation, ayant, à l'intérieur, vestiges de peintures murales. Région indifférente⁴. »

Il en fut de même dans les pays voisins, notamment en Catalogne espagnole où, quelques décennies auparavant, l'église Santa Maria de Mur a subi le même sort. Les peintures de son abside centrale furent déposées durant l'été 1919 par l'*estrattista* italien Franco Steffanoni et acquises par le collectionneur barcelonais Lluís Plandiura à l'insu des autorités catalanes. C'est le peintre Joan Vallhonrat, chargé de réaliser des copies pour illustrer les fascicules de la collection *Pintures murals catalanes* de Josep

1. BROCHART 1992, p. 11-23.

2. Liste non exhaustive et chronologique des nombreux articles et publications qui ne figurent pas dans la bibliographie de cette publication : M. DURLIAT, *L'indépendant*, 7 avril 1954 ; P. PONSICH, « L'affaire de Casesnoves. Plus de deux ans après le pillage, plus d'un an après le jugement de Prades, l'affaire des fresques de Casenoves n'est pas encore close, pourquoi ? », *Études Roussillonnaises*, 1956, V, p. 94 et p. 323-324 ; J.-F. BROUSSE, « L'affaire des fresques de Casenoves », *Le Monde*, 11 décembre 1980 ; M. DURLIAT, « Le retour au pays de deux fragments des fresques de Casesnoves », *Conflent*, 1994, n° 190.

3. POISSON 2005, p. 91-103.

4. Annonce publiée dans le *Chasseur français* de janvier 1997 et cité par Alain Vaissade lors de son discours d'inauguration de l'exposition de Casesnoves le 21 septembre 1997, texte consulté sur Internet www.ille-sur-tet.com/la_ville/fresques.htm.

Pijoan, qui arriva sur le site et constata que les déposes étaient en cours. Lorsque la *Junta de Museus de Barcelona* eut alors connaissance du fait et que le président de la Mancomunitat, Josep Puig i Cadafalch, tenta de faire déclarer l'église Monument d'intérêt historico-artistique, ils ne furent pas capables d'empêcher le propriétaire des peintures déposées, Lluís Plandiura, de les vendre aux États-Unis en 1921 où elles se trouvent encore (Boston, musée des Beaux-Arts⁵). La mise en circulation sur le marché de l'art de peintures murales médiévales n'est donc pas spécifique au département des Pyrénées-Orientales.

2 Les décors peints

Le décor originel de l'église de Casesnoves comportait un cul-de-four orné d'un Christ monumental et d'un cortège apostolique, décor qui se poursuivait sur les murs latéraux par des scènes de la vie du Christ (Annonciation, Crucifixion, Adoration des Mages).

Le Christ en Majesté et les symboles des deux évangélistes

Figure centrale du cul-de-four de l'abside, le Christ en majesté bénit de la main droite et tient le livre de la gauche. À la base de cette image, il y a un motif d'hémicycles adossés (pelles) permettant de créer une assise au personnage principal. D'après la description des peintures faite par Marcel Durliat avant que celles-ci soient déposées, le Christ était entouré des symboles des évangélistes en médaillons, dont il restait l'aigle de Jean (à gauche) et le lion de Marc, accompagnés de leur nom : MARCUS et JOA/NNES. Toute la partie droite était ruinée, mis à part quelques débris d'inscription — composée par un rectangle, en trois lignes, encore *in situ* — où Marcel Durliat a reconnu les mêmes vers qui accompagnent l'image de saint Matthieu à Fenollar : [MAT]EU(s) NAT/[UM D]E VIRGINE/[PRE]DICA(t) AGNU(m). Il s'agit, comme cela a été souligné par plusieurs auteurs, des inscriptions métriques qui se rapportaient à chacun des évangélistes — dans ce cas celle de Matthieu — dont la tradition dérivait du célèbre *Carmen Paschale* de Coelius Sedulius (V^e siècle⁶).

5. MEISLER, STANLEY *Smithsonian Magazine*, avril, 1998 ; WUNDERWALD, BERENGUER I AMAT 2001, p. 121-129.

6. FAVREAU 1993, p. 63-87.

Le collège apostolique

Une large bande à hémicycles adossés sépare le cul-de-four de la partie médiane. Tout à droite, la moitié supérieure de la tête de Judas a été préservées, accompagnée de l'inscription complète de son nom IUDA[S]. Le reste d'un nimbe, situé juste à côté, indique que le cortège apostolique devait occuper toute la partie médiane, comme c'est le cas dans d'autres absides de la même période. On peut observer les vestiges d'inscriptions des apôtres [AN]DREA, IACOBUS, et P[H]IL[PUS].

Le soubassement conserve aussi plusieurs éléments décoratifs, dont notamment, sous Judas, un vélum à motif circulaire, du même type que celui connu à Boule d'Amont (Serrabonne). Dans la partie gauche du soubassement, des éléments abîmés de décors subsistent, mais leur interprétation pose problème. Un relevé et un dépoussiérage des vestiges seraient utiles pour mieux connaître ces parties.

L'adoration des Mages

Située à droite de l'abside, sur les parois du chœur, l'Adoration des Mages fait partie des panneaux aujourd'hui conservés à l'Hospice d'Ille-sur-têt. Une Vierge à l'Enfant était assise sous une arcade, outrepassée, et regarde s'approcher les trois rois mages couronnés et inclinés pour offrir leurs présents. L'étoile de Bethléem



Fig. 1 : Christ en Majesté, Hospice d'Ille-sur-Têt.
Droits de reproduction : A. Leturque.



Fig. 2 : Évangéliste, Marc, Hospice d'Ille-sur-Têt. Droits de reproduction : A. Leturque.



Fig. 3 : Évangéliste, Jean, Hospice d'Ille-sur-Têt. Droits de reproduction :
A. Leturque.



Fig. 4 : Inscription. Saint-Saveur de Casesnoves, abside, cul-de-four. Droits de reproduction : M. Castiñeiras.

surmonte la scène. Au-dessous de l'étoile, il y a le reste d'une inscription, en partie effacée — TRII ou TR M —, allusive aux trois mages. Bien qu'il soit impossible de recomposer le texte originel, il pourrait être un vers semblable à celui que nous trouvons dans la même scène d'Épiphanie sur l'abside centrale de Santa Maria de Mur : TR(i)NOS REGIQUE DEOQ(ue) SER[VANT] (Les trois rois servent le Seigneur). Une frise à motifs géométriques encadre la scène au-dessus et au-dessous, tandis que les côtés correspondent aux angles de l'architecture.

Dans le panneau inférieur, de part et d'autre de la fenêtre, on apercevait un griffon et un personnage déployant un phylactère avec une épigraphe qui a perdu la partie droite. L'inscription en lettres capitales, très difficile à déchiffrer, est tracée en noir dans un rectangle blanc, avec quelques lettres à l'envers : GNLBR-CHRTIH. Selon nous, ce texte doit être lu de la manière suivante : G(e)N(erationis) L(i)B(e)R CHRI(s)T(i) IH(esu), car il s'agit du début de l'Évangile de Matthieu : « *Liber generationis Iesu Christi filli David, filii Abraham* » (Mt. 1, 1). Il faut rappeler que les textes avec les débuts des quatre Évangiles étaient utilisés en Catalogne romane lors du rituel de la bénédiction de l'autel, d'après les indications de *l'ordo catalano-narbonnais*, comme l'attestent

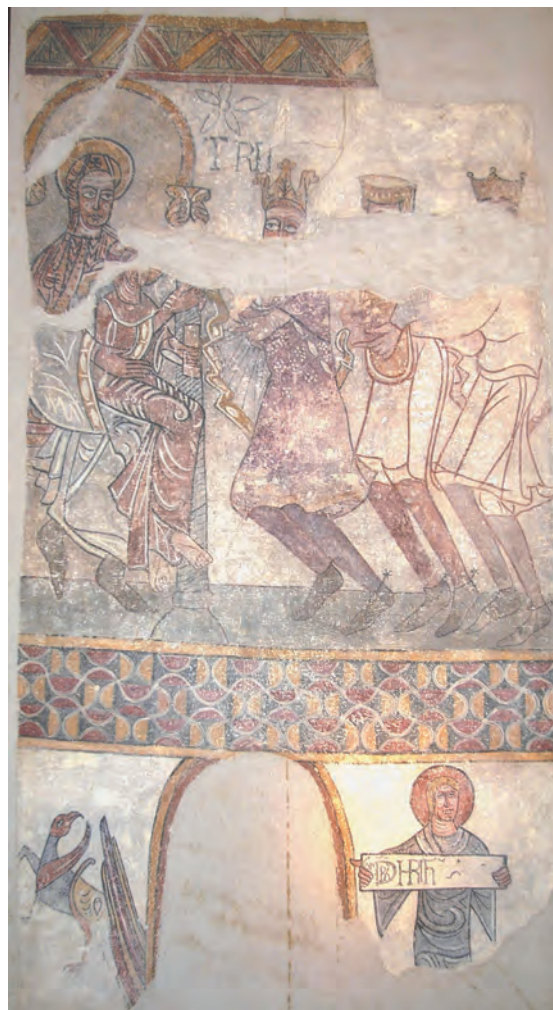


Fig. 5 : Adoration des Mages, Hospice d'Ille-sur-Têt.
Droits de reproduction : A. Leturque.

Fig. 6 : Matthieu avec le phylactère avec le début du
Livre des Générations, Hospice d'Ille-sur-Têt.
Droits de reproduction : M. Castiñeiras.



les parchemins trouvés dans les reconditoires des reliques, sur lesquels ces *incipit* étaient inscrits¹.

D'après la description des parois du chœur faite par Marcel Durliat avant la dépose, l'Adoration des Mages faisait pendant à l'Annonciation, située à gauche de l'abside. Toutes ces scènes — évangéliste Matthieu, Annonciation et Épiphanie — doivent être interprétées à la lumière de la richesse textuelle des inscriptions de l'ensemble qui dérivent des chapitres initiaux de l'Évangile de Matthieu : les générations du Christ (Mt. 1, 1-17 : *Christi Generationes*), sa conception (Mt. 1, 18-25 : *Iesu Christi conceptio virginalis*), et l'Épiphanie (Mt. 2, 1-12 : *Magorum adventus in Bethlehem*).

L'Annonciation, la Crucifixion et les grands anges de la voûte du chœur²

Ces trois scènes ont aussi été déposées et sont toujours conservées à la fondation Abegg à Riggisberg près de Berne. Il y avait, à gauche, une scène de l'Annonciation inscrite sous deux arcades. Dessous, on pouvait voir une Crucifixion dont seule la partie supérieure est conservée. Cloué sur une croix potencée, le Christ inclinait légèrement la tête vers la droite. À l'intérieur du nimbe, nous lisons encore trois lettres : EOR, qui appartenait aux mots [REX JUD]EO[RUM] selon Janine Wettstein. Les deux bras de la croix étaient surmontés des images du soleil et de la lune. Ces derniers étaient représentés à l'intérieur de disques. Celui de la lune porte l'inscription LUNA. En bas des panneaux, quatre têtes fragmentaires attestaient de la présence du porte-lance et de la Vierge (à droite), du porte-éponge et de Jean (à gauche).

Sur la voûte du chœur, deux grands anges balançaient des encensoirs³. Un ange, conservé à la Fondation Abegg, permet d'apprécier un travail contrasté sur les ailes rythmées de bandes jaune, rouge et grise, ainsi qu'un visage relativement bien préservé. Au sommet de l'abside, sur la voûte, quelques fragments oubliés par l'antiquaire subsistent encore, mais le décor est malheureusement très lacunaire.

1. « *Evangelii Matheum : Liber generationis Ihesu Christi filii David. filii Habraham. et reliquia. Marchum : Initium evangelii Ihesu Christi filii David. sicut scriptum est in libro Ysaye prophetae. et reliquia. Lucham : Fuit in diebus Herodis regis Iudae sacerdos quidam nomine Zacharias. et reliquia. Iohannem : In principio erat Verbum. Et Verbum erat apud deum. et reliquia* », GROS 1966, p. 321-401 ; p. 400-401 ; *Idem*, 2004, p. 269-278. Le reconditoire signifie littéralement « abri caché ». Il s'agit ici d'un espace ou trou dans l'autel dans lesquels on dépose des reliques.

2. Clichés visibles dans *Catalunya Romanicà*, t. XIV, p. 242-243.

3. Une photographie prise par Aimée Neury en 1958 montre une voûte très fissurée, couverte d'un enduit déjà lacunaire où subsistent les vestiges d'anges. Base de données Mistral/Mérimée du ministère de la Culture : Cl.M.H.255.880 (1958) d'A. Neury. www.culture.gouv.fr/public/mistral/merimee_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=PA00104033.



Fig. 7 : Inscription. Saint-Saveur de Casesnoves, abside. Droits de reproduction : M. Castiñeiras.

2.1 La réception de la culture écrite : compositions métriques et inscriptions inversées

Plusieurs inscriptions occupent différentes parties de l'ensemble peint, désignant tantôt les symboles des évangélistes, les anges — A[NG]ELU[M¹] —, les apôtres ou accompagnant les scènes latérales (Adoration des rois mages, Crucifixion, personnage au phylactère). Toutes ces inscriptions sont tracées en lettres capitales perlées, de formes bulbeuses, avec des lettres inversées ou même incluses dans d'autres, comme il était habituel dans la première moitié du XII^e siècle aux titres et rubriques des manuscrits catalans, tels que l'Évangélaire de Cuxa (Perpignan, MVP, ms. 1, 1120-1130), le Missel d'Arles (Perpignan, MVP, ms. 4, f. 19r), l'Évangélaire *Gerundense* (Paris, BNF, Paris, ms. Lat. 1102, f. 13r, provenant de Santa Maria de Vilabertan) ou les Épîtres de Saint-Paul (Cité du Vatican, BAV, ms. 5730, 175v), réalisés dans le *scriptorium* de Ripoll². Le rayonnement de ces formules paléographiques particulières des *scriptoria* monastiques (Cuxa, Ripoll) et des cathédrales (Seu d'Urgell) aux ateliers émergents de la peinture murale (Sant Pere de la Seu d'Urgell) et de la peinture sur bois de Ripoll

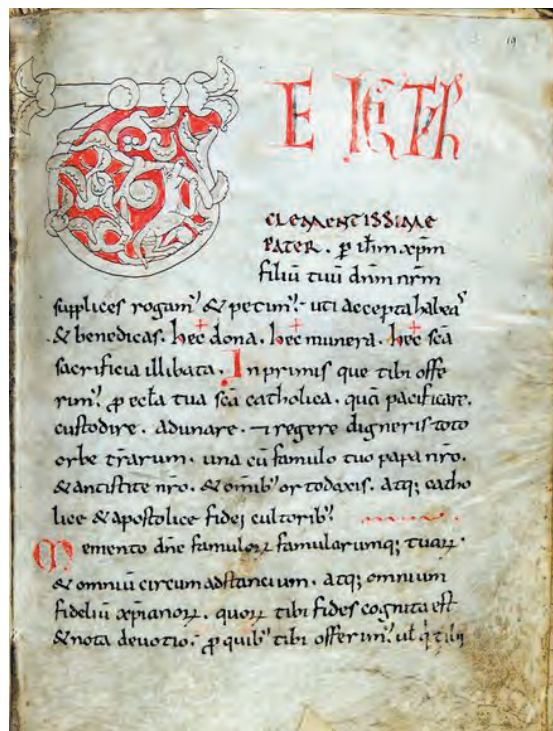


Fig. 8 : Missel à l'usage de l'abbaye Sainte-Marie d'Arles-sur-Tech, ms. 4, f. 19r. Droits de reproduction : médiathèque de la ville de Perpignan.

Fig. 9 : Devant d'autel d'Hix. Droits de reproduction : MNAC. ►

1. Sur la face de l'arc absidal, se trouvait probablement une représentation triomphale avec des anges encadrant l'Agneau. Cela a été déduit par POISSON (1992, p. 269) à partir des vestiges d'un ange qui se trouvait côté nord (aujourd'hui à Riggisberg) accompagnée de l'inscription a[ng]elu[m].

2. Sur ces manuscrits, voir les notices suivantes : ORRIOLS 2008, p. 436-439 ; *idem*, 1990, p. 889-892.



MANE I PCCA & ENO





Fig. 10 : Inscription. Hospice d'Ille-sur-Têt. Droits de reproduction : M. Castiñeiras.

(devant d'autel de Puigbò) et de la Seu d'Urgell (devants d'autel d'Urgell et d'Hix) pour l'élaboration des *tituli* de ces œuvres se produisent, notamment, vers les années 1120-1130.

C'est précisément dans ce puissant contexte culturel ecclésiastique que nous devons comprendre la présence de compositions métriques adaptées ou conçues pour la réalisation des ensembles picturaux à la Catalogne de cette époque¹. L'hexamètre léonin, [MAT] EU(s) NAT/[UM D]E VIRGINE/ [PRE]DICA(t) AGNU(m), que nous trouvons aussi dans les peintures de Saint-Martin-de-Fenollar pour expliquer le symbole de Matthieu, résulte de l'enseignement du latin dans les écoles monastiques vers 1120-1130, car toutes les deux appartenaient alors aux abbayes de Saint-Michel-de-Cuxa (Casesnoves) ou Saint-Marie d'Arles-sur-Tech (Fenollar). De plus, il faut rappeler que dans l'inventaire de la bibliothèque de Ripoll au temps de l'abbé Oliba il y avait le *Sedulius III*, cela signifie qu'il y avait trois textes ou manuscrits du poète chrétien Coelius Sedulius, célèbre pour son œuvre *Carmen Paschale*, dont les vers accompagnent les symboles de l'Évangéliste dans les peintures de l'abside centrale de Santa Maria de Mur².

Plus étranges sont les inscriptions tracées à l'envers qui courent juste sous la frise à motifs de peltes, à la base du cul-de-four, du centre à gauche : [AN]DREA, IACOBUS, et P[H]IL[PUS]. Une ancienne photographie des années 1950³ montre l'abside fissurée, avec un décor partiellement dégagé et une inscription à l'endroit. En observant la forme des fissures, nous constatons que le tirage photographique a été inversé, celui qui le développa ayant suivi le sens de l'inscription.

Comment expliquer la présence de cette inscription inversée ? Le peintre semble avoir retourné un calque qu'il ne savait lire. L'observation des peintures déposées montre que l'inscription a effectivement été peinte à l'envers, ce qui indique, d'une part, l'illettrisme du copiste, d'autre part, l'utilisation d'un système de calque, probablement en peau de bête très fine. L'usage des calques n'est généralement attesté que pour des périodes plus tardives, notamment en Angleterre au début du XIV^e siècle, où des paiements sont faits à des artistes pour la préparation de patrons (*patroni*). À la chapelle Saint-Étienne à Westminster, en 1307, des parchemins servaient de patrons⁴. Sur ce même chantier, en 1353, un document indique qu'on achetait d'abord des cahiers de « *carta reale* », de la plus grande dimension possible, qui servait aux patrons — « *pro patronis pictorum* » —

1. CASTIÑEIRAS 2012b, p. 15-30 ; CASTIÑEIRAS 2012c, p. 83-77.

2. PONSICH 1974, p. 117-129.

3. Archives du patrimoine, référence de la photo sap_54n00283.

4. EASTLAKE 1960.

et, ensuite, d'autres cahiers de « *carta reale* » pour les patrons plus avancés — « *patronis pictariae inde faciendis*¹ ». En Italie, également, les parchemins et les papiers cirés étaient connus. La découverte de modèles en papier ciré à Rimini, à la chapelle Saint-Nicolas à Tolentino², permet de savoir que la cire renforçait non seulement le papier, mais le rendait transparent.

Pour la peinture murale romane, nous ne disposons pas de preuves archéologiques attestant l'usage de la technique du calque.

Néanmoins l'auteur du *Liber diversarum artium* (bibliothèque de l'école de médecine, cote ms. H277, Livre I), fait explicitement référence à des modèles déjà dessinés ailleurs, que l'on garde avec soi. Il introduit là une notion fort intéressante puisqu'il décrit la réalisation d'un calque³. Son explication fait penser au premier chapitre du *Guide de la peinture* du moine athonite Denys qui s'intitule : « Comment il faut lever des calques » et dans lequel le moine Denys donne une description bien plus complète que l'auteur du *Liber diversarum artium*⁴.

Peut-être doit-on également envisager des procédés proches de celui du poncif, généralement attesté plus tardivement, ou inspirés de la technique de préparation du vitrail. En effet, le maître-verrier préparait sa composition sur des planchettes enduites, sur lesquelles il traçait son dessin, qu'il reproduisait ensuite sur le verre translucide⁵. Nous pourrions imaginer une technique selon laquelle le peintre muraliste préparait son projet sur plusieurs planchettes, zone par zone, de manière à avoir des gabarits facilement utilisables sur le chantier où le travail en équipe était de rigueur. Un projet sur planchette devait également permettre de produire des calques sur peaux translucides, que l'on appliquait directement sur le mur pour tracer les lignes principales.

Il faudrait donc différencier, à Casesnoves, comme il est habituel dans certaines œuvres de la période romane, *l'auctor intellectualis* de *l'auctor materialis*. La conception générale du programme, avec des images extraites de l'enluminure et centrées sur l'Incarnation et la Passion de Christ, est accompagnée de la composition d'hexamètres léonins qui sou-

1. ZANARDI 1999, p. 43-55.

2. ZANARDI 1999, p. 46.

3. « *Recipe cartam pulcram et subtilem que subtiliter abradatur : postea in oleo lini conficiatur et in pinguedine galine, et in circulo vel alio ponatur ; ita siccetur ; et si cum ea volueris opus adexemplare, hanc cartam supra imponas, et sic umbra operis ab alia parte apparebit* », LETURQUE 2013.

4. DIDRON 1865. Voir également LOUMYER 1996.

5. ZANARDI 1999, p. 46.

lignent le contenu liturgique et dogmatique de la décoration du sanctuaire. L'abbaye de Cuxa, dans le contexte de l'abbé Grégoire (1120-1143) et de sa bibliothèque, a pu être le foyer de ce programme monumental. Malgré les modèles si prestigieux, la réalisation matérielle du cycle pictural de l'église rurale de Casesnoves, présente une simplification dans la qualité esthétique de l'ensemble, loin du style plus soigné des manuscrits de Cuxa et révélant probablement l'illettrisme du peintre par la transposition inversée de l'inscription à la base du cul-de-four.

2.2 Liens stylistiques

Comme nous l'avons déjà dit, l'inscription qui accompagne l'évangéliste Matthieu à Fenollar présente la même variante que celle du *Carmen Paschale* que l'on retrouve à Casesnoves et dans l'évangélaire de Saint-Michel de Cuxa (ms. 1, MVP de Perpignan). S'il paraît important de souligner l'existence d'une culture commune entre Fenollar et Casesnoves, il paraît aussi important de souligner que cette dernière appartient à l'abbaye de Saint-Michel-de-Cuxa au XII^e siècle. Nous rejoignons alors les propos de Marcel Durliat qui nous ont amené à regarder plus précisément le parallèle entre le décor du sanctuaire roussillonnais et l'évangélaire de Saint-Michel-de-Cuxa. Si l'on considère que le ou les auteurs des peintures de Casesnoves utilisent des procédés picturaux proches du savoir-faire des enlumineurs et de la culture monastique, il est difficile de ne pas retenir la proximité supposée entre Casesnoves et Saint-Michel-de-Cuxa. Le livre enluminé d'inspiration religieuse



Fig. 11 : Missel à l'usage de l'abbaye Sainte-Marie d'Arles-sur-Tech, ms. 4, f. 2. Droits de reproduction : médiathèque de la ville de Perpignan.

semble être un vecteur de transport simple pour la diffusion des modèles, s'enrichissant, productions après productions des cultures qu'il traverse. L'origine locale d'un peintre formé dans un *scriptorium*, centre de production artistique, rayonnant sur ses possessions, est aussi tout à fait envisageable. En effet, un détail comme le dessin d'une croix sur le *maphorion* de la Vierge sur la scène de l'Épiphanie a été sans doute emprunté à des représentations de Marie de l'Évangélaire de Cuxa (f. 107r). De la même manière, le sacramentaire Moussoulens (vers 1100-1125), conservé au Trésor Notre-Dame de l'Abbaye à Carcassonne, dont les enlumeurs peuvent aussi être associés à la peinture catalane de la première moitié du XII^e siècle, fait également partie des sources à considérer. Dans ce manuscrit, probablement réalisé dans un centre du Roussillon, Conflent ou Vallespir entre 1100 et 1125, se trouve une représentation de la Crucifixion (f. 10r), avec des personnifications du soleil et de la lune très proches à celles de Casesnoves. De plus, les décors figurés de l'évangélaire de Saint-Michel-de-Cuxa (ms. 1, BM de Perpignan, 1120-1130) ont des caractéristiques formelles très proches de celles du sacramentaire : composition géométrisée, posture droite des personnages, tracé épais des yeux et des plis, palette picturale. Les enluminures de Moussoulens peuvent également être rapprochées de celles du sacramentaire de Vilabertran (BNF Lat. 1102) et du missel d'Arles-sur-Tech (ms. 4, BM de Perpignan), déjà mentionnés en référence à l'usage de formules paléographiques similaires.

Ce manuscrit accepté comme provenant de la grande abbaye du Conflent, est daté du premier quart du XII^e siècle. Il est lui-même mis en relation avec les peintures murales de Saint-Martin-de-Fenollar et de Saint-Sauveur de Casesnoves¹.

1. DURLIAT 1954, p. 15-28.



Fig. 12 : Évangélaire de Saint-Michel-de-Cuxa, ms. 1, f. 21. Droits de reproduction : médiathèque de la ville de Perpignan.

L'analyse stylistique effectuée par Natacha Piano¹ tend à montrer certains archaïsmes iconographiques qui relèveraient, selon elle, de l'art carolingien et, plus précisément, des miniatures de l'école de Tours. Elle relève également un caractère commun entre les peintures murales de Casesnoves et celles de l'arrière-pays pyrénéen, tout comme celles du Centre de la France. À ces considérations d'ordre plutôt général, nous préférons les hypothèses qui nous rapprochent géographiquement de l'église Saint-Sauveur.

3 La technique

3.1 Examen des peintures et analyses de laboratoire

Les éléments de décor restés en place dans l'abside et sur l'arc triomphal de l'église de Saint-Sauveur de Casesnoves se sont révélés intéressants et significatifs. Ils ont été nettoyés et consolidés par Eileen Maitland en 1992, suite à la restauration de l'église en 1991-1992. Trois rapports techniques sont à notre disposition concernant les décors peints de Casesnoves.

Un premier dossier, produit par l'atelier de Michel Hébrard et Small à Avignon en juillet 1995, propose une description technique des panneaux supportant les peintures déposées. Des photographies en lumière rasante accompagnent ce dossier. Elles montrent les décollements de l'enduit autour des fragments et la présence de toile sous une couche picturale détériorée. Pour eux, la peinture originale est très probablement un badigeon ou de la peinture à la chaux (pigment et colle animale ou chaux) posé sur une couche de chaux passée à la brosse (coups de brosse visibles). Le restaurateur pense que les panneaux ont subi deux restaurations et que les rehauts blancs sont des repeints, hypothèse qu'il tente de démontrer à l'aide de photographies sous ultraviolet, mais sans tenir compte des différences de fluorescence inhérente à chaque couleur. Cette interprétation découle des connaissances de l'époque, peu habituée aux descriptions de peintures romanes.

Malgré les déformations du support, l'atelier propose une remise en place des peintures dans l'édifice, ce qui ne fut heureusement pas fait. Il convient donc aujourd'hui de revoir cette interprétation. En effet, nos observations indiquent que la couche picturale originale est en grande partie conservée et que les repeints sont peu nombreux.

1. PIANO 2010, p. 106-109.

Le rapport du Laboratoire de Recherche des Monuments historiques¹, datant de septembre 1996 vient contredire les observations de l'Atelier Hebrard et Small. Les fragments qui subsistent *in situ* sont décrits comme solides et ne présentant pas de signes d'altération à la différence des panneaux qui montrent un endommagement important de la couche picturale dû à la transposition des peintures. Cinq échantillons prélevés sur les vestiges encore en place dans l'église (à proximité de Judas), présentent une préparation de carbonate de calcium mélangée avec de la caséine, et une couche picturale à la caséine. Douze échantillons prélevés sur les déposes (7 échantillons sur saint Marc, 4 prélèvements sur saint Jean) indiquent une technique similaire à la caséine. Sur ces deux panneaux des restes bleus sont décelés, mais non identifiés précisément (lapis-lazuli, azurite, aérinite ?). Si ces résultats sont exacts, la technique picturale du peintre de Casesnoves serait une caséine sur badigeon à la chaux, procédé qui n'a jusqu'ici jamais été documenté pour une peinture murale romane. Il faut cependant rester prudent car il est également possible que des injections de caséinate de chaux aient été réalisés lors d'une campagne de travaux non documentée. En effet, les injections de ce type étaient des pratiques courantes sur les chantiers du xx^e siècle.

Les pigments de la peinture originale sont des ocres jaunes et rouges, la couleur noire et le gris étant à base de charbon de bois. Les prélèvements sur les panneaux déposés (saint Marc et saint Jean) ont montré qu'il s'agissait de la même technique employée que pour les peintures encore *in situ*. La présence de grains bleus, en superposition ou en mélange au noir, permet de supposer que certaines parties étaient rehaussées à sec au moyen d'un pigment bleu. Des prélèvements complémentaires sont nécessaires pour identifier ce matériau.

Les photographies sous ultraviolet du Laboratoire de recherche des monuments historiques indiquent également que les repeints sont très limités, localisables au niveau de quelques ragréages.

Plus récemment, le centre de conservation et de restauration du Patrimoine du conseil général des Pyrénées-Orientales a fait une nouvelle étude des panneaux conservés à l'Hospice d'Ille-sur-Têt. Les peintures, arrachées *a strappo*, ont été reposées sur un support plat, en bois avec un adhésif de dépose puissant. Selon le CCRP, comme il s'agissait de peinture murale réalisée en grande partie à la détrempe, lorsque les toiles de dépose ont été retirées, une grande partie de la couche picturale a été abîmée, puis repeinte. Pour autant, seules des observations générales ont été effectuées. En l'absence d'analyses

1. Rapport n° 1004A, du 26 septembre 1996, de B. CALLEDE, D. GARAND.

complémentaires, il est difficile de savoir quelle interprétation technique il faut conserver. S'agit-il d'une peinture à la caséine ou d'une détrempe sur badigeon de chaux ? L'état de conservation remarquable de la peinture semble indiquer une technique solide, comme celle de la caséine. En effet, nous observons une continuité du badigeon de chaux, localement écrasé par l'opération de dépose, et une couche picturale homogène, avec toutes les caractéristiques d'une technique romane en superposition de couleurs et de rehauts blancs. Une analyse du liant est maintenant nécessaire pour avancer notre recherche. Quelques retouches locales sont posées à même la gaze de dépose et sont visibles à l'œil nu en lumière rasante. Les retouches sont d'ailleurs facilement réversibles. Par ailleurs, les informations techniques concernant les panneaux conservés à la fondation Abegg sont encore à collecter.

3.2 Technique de mise en place des peintures

Le relevé « rétrospectif » de l'ensemble des peintures, réalisé par Raphaël Maillol, nous permet encore aujourd'hui d'avoir une vision d'ensemble des décors avant leur dépose¹.

La réalisation d'un décor d'abside comporte un certain nombre de difficultés pour le peintre médiéval. La surface courbe de l'abside rend l'usage de la géométrie d'autant plus difficile que les peintres n'étaient pas toujours très expérimentés. Dans certains cas, il s'agissait de reproduire une page de manuscrit et de l'adapter à une abside. Le Christ de Casesnoves présente des dimensions imposantes (H 2,83 × 134,5 cm.), malgré les lacunes des parties latérales. L'artiste a nécessairement préparé sa composition à l'avance, sur un support plat, de nature indéterminée (planche, enduit sur mur de travail, peau animale ?), pour la reporter ensuite sur le mur courbe de l'abside. Le tracé de la mandorle sous-entend non seulement l'usage d'un système de compas, à partir d'une corde tournant autour d'un clou par exemple, mais également de connaître la méthode de construction d'un élément ovoïde. Ce schéma de base, appelé *vesica piscis* (vessie de poisson), fut bien maîtrisé depuis les manuscrits carolingiens² et semble bien connu de notre peintre à Casesnoves.

Pour transmettre facilement cette forme ovoïde sur les chantiers, le peintre devait savoir tracer les contours de deux échassiers disposés de profil et dont les têtes se croisaient. Le dessin des deux flamands roses de Villard de Honnecourt (Paris, BNF,

1. Le relevé de Raphaël Maillol a été publié par Olivier POISSON dans *Regard sur l'objet roman*, 2005, p. 98.

2. HISCOCK 2007, p. 157-161.

ms. fr. 19093, fol. 18v) témoigne de l'usage concret, mais relativement simple, d'une forme géométrique complexe. Le flamand rose est un grand consommateur de poissons et a peut-être été choisi pour son aspect symbolique. Le schéma de la vessie de poisson fut utilisé non seulement dans la mise en place des mandorles, mais également pour organiser l'architecture de certaines églises romanes. Marie-Thérèse Zenner¹ a montré comment le plan de l'église clunisienne de Saint-Étienne de Nevers a été disposée grâce à ce schéma de base. Cette méthode mnémotechnique des flamands roses, reproduite par Villard de Honnecourt au XIII^e siècle, remonte à la géométrie d'Euclide (v. 325-265 av. J.-C.²). Les principes de ce savant grec survécurent à travers les siècles et se retrouvèrent dans les traductions latines du VI^e siècle (Boèce, Cassiodore, *Institutiones*). Ces textes furent combinés aux travaux romains d'arpentage (*agrimensores*) qui commencèrent à la fin du VIII^e siècle. À cette époque, l'intérêt pour la géométrie réapparut dans différents lieux de savoir, comme l'abbaye de Saint-Gall et celle de Corbie. Le schéma de la mandorle ovoïde entourant le Christ devient très fréquente dans les manuscrits carolingiens (Évangélaire de Lothaire, par exemple), dans l'orfèvrerie (devant d'autel d'Aix-la-Chapelle), pour être ensuite repris sur les portails sculptés de l'époque romane³. Entre le VIII^e et le XI^e siècle, les éléments d'Euclide n'étaient pas connus comme étant grecs, mais plutôt comme appartenant à la géométrie latine de Boèce⁴. Concernant les autres parties du décor de Casesnoves, nous constatons que les frises décoratives permettent de structurer l'ensemble des peintures, tout en séparant clairement les différents sujets présentés. Un projet initial devait présider à une telle composition.

3.3 Technique picturale des visages

L'étude stratigraphique permet de décomposer les différentes étapes de réalisation des peintures. Le traitement de dépose effectuée par le faussaire Marcel Simon doit cependant induire à une certaine prudence dans notre interprétation. En effet, de nombreux repeints semblent avoir été effectués à la caséine, selon la technique ancienne, ce qui rend les repeints presque indiscernables, même sous éclairage ultra-violet. Si les détails du visage du Christ de la crucifixion paraissent authentiques, pour celui du Christ en

1. ZENNER 2002a, p. 25-57.

2. ZENNER 2002b, p. 65-78.

3. HISCOCK 2007, p. 157-161.

4. ZENNER 2002a, p. 65-78.



Fig. 13 : Casesnoves, visage du Christ — Hypothèse de reconstitution des principales étapes picturales (montage Photoshop A. Mazuir/J. Rollier, Arts et Métiers ParisTech). Droits de reproduction : J. Rollier.

Majesté, Marcel Simon a probablement repeint les pommettes et les plis du front. Malgré cela et par comparaison avec les autres visages, nous estimons que le peintre a travaillé en plusieurs couches successives :

1. Badigeon blanc ;
2. Dessin préparatoire rouge (pas d'incision visible) ;
3. Fond rose pour le visage ;
4. Mise en teinte des cheveux, de la barbe ;
5. Détails rouges sombres ;
6. contours noirs ;
7. Rehauts blancs ;
8. Repeints des certains rehauts blancs par Marcel Simon (triangle sur la joue, ondulations sur le front).

Le principe du rehaut en forme de triangle blanc présent sur chacune des joues du visage du Christ reprend probablement un tracé ancien car c'est un procédé que l'on retrouve sur les panneaux de la Crucifixion et de l'Annonciation. Il s'agit d'un détail stylistique propre à certains ateliers, puisque nous l'observons également sur certaines peintures romanes des Pyrénées (Fenollar) et de Bourgogne (Illiat près de Mâcon, et Burmand près de Cluny). Dans ces exemples les pommettes en triangle sont rouges.

Un autre type de rehaut, de forme circulaire, est présent sur les autres personnages (Adoration des rois, Vierge à l'enfant et personnage situé en bas du même panneau, Ange de l'Annonciation). Sur le visage de l'ange annonciateur, les cercles semblent être dus à la main du faussaire Marcel Simon.

L'anatomie du Christ en Majesté, placé de face, a posé un certain nombre de problèmes au peintre, notamment dans la disposition des volumes et des membres. Si les rehauts permettent d'articuler le corps, la représentation du bras levé en geste de bénédiction trahit la faiblesse de l'artiste.

Sur la main bénissant du Christ en Majesté, il faut observer le procédé particulier du rehaut blanc longeant toute la paume. La graphie des pieds est également originale, peu réaliste, avec un fond rose, les détails des orteils étant tracés en noir et les rehauts blancs posés en ligne (le long du premier métacarpe) ou virgules (sur les orteils).

En dessous de l'Adoration des Mages, le personnage au phylactère, autrefois situé à droite du chœur, présente une stratigraphie plus simple et des détails appliqués différemment, avec un rehaut circulaire sur la joue.

Le Christ de la Crucifixion présente un corps peint en rose moyen, marqué de tracés rouges et blancs pour simuler les articulations, les muscles des bras, les côtes et la poitrine.

3.4 Technique picturale des vêtements

Les vêtements ont été réalisés en larges aplats de couleurs de manière différenciée selon l'importance des personnages. Le Christ en Majesté est vêtu d'une tunique rose (mélange d'ocre et de blanc), dont les plis sont sommairement indiqués en noir et rehaussés de blanc. Le bas de la tunique conserve un système de plis et des détails hachurés nettement plus complexes. Une large collerette ocre, à bordure losangée, est posée sur ses épaules. Le manteau du Christ, peint en ocre rouge, semble étrangement posé autour des hanches du Christ. Articulé de plis noirs et blancs, le tissu comporte également des fleurettes à pois blancs. Ce motif floral est composé d'un gros point central, entouré de cinq petits points.

Dans la scène de l'Adoration des rois mages, la Vierge porte également une robe-tunique rose et un manteau gris, tandis que les mages sont vêtus de tuniques courtes dont les finitions sont très altérées. Une alternance entre la couleur rouge et grise de leurs jambes permet d'équilibrer les teintes à l'intérieur de la scène. Quant au personnage présentant un phylactère (registre inférieur droit), sa tunique grise est simplement articulée de plis noirs et de rehauts blancs.

3.5 Problématique des fonds gris

Un contraste semble avoir été mis en place entre l'intérieur de l'arcature de la Vierge et le sol, d'un ton gris moyen, et le fond derrière les rois Mages. Devant la Vierge, l'Enfant

tend la main sur les restes d'un fond gris. On peut se demander si le fond gris des rois Mages était identique à celui de la Vierge ou s'il y avait une distinction, d'autant plus que les analyses ont montré que des grains de pigments bleus sont encore visibles sur les peintures encore in situ. Probablement qu'à l'origine il existait un glacis bleu, posé à sec, très fragile, et qui n'a pas résisté au traitement drastique de la dépose.

Le fond gris apparaît aussi clairement sur les symboles des Évangélistes. Comme il s'agit de panneaux plus petits, la dépose était plus facile et a nécessité moins de manipulations, préservant ainsi le glacis supérieur.

4. Comment restituer une chapelle en 3D ?

La chapelle de Casesnoves est relativement bien conservée dans son état d'origine et ne comprend qu'une adjonction mineure avec une pièce latérale collée au sud de la nef. Le plan rectangulaire à une seule abside semi-circulaire est un volume simple à restituer, malgré quelques dissymétries dans le détail des maçonneries. À partir des plans et des coupes de l'architecte Raphaël Maillol (archives du patrimoine, SDAP 1989¹), l'infographiste peut commencer à construire son édifice et le replacer dans son environnement naturel, grâce à quelques courbes de niveau obtenues sur les cartes IGN à disposition.

Une étude générale du bâtiment est nécessaire pour connaître le type et l'aspect des matériaux employés. L'épaisseur des murs, la forme des fenêtres, le type de charpente, les toitures, sont autant d'éléments qu'il faut observer et photographier de près, pour restituer au mieux l'aspect de la chapelle. Les techniques de photomodélisation et d'orthophotographie permettent ensuite de replacer les différentes textures de matériaux (pierre, mortier, tuile, poutre, etc.) aux endroits voulus.

Une fois le bâtiment reconstitué en 3D, il est possible de replacer virtuellement les peintures déposées dans leur lieu d'origine. Plusieurs parties peintes, autrefois sur une surface courbe, ont été déposées et mises à plat sur des panneaux de bois, ce qui implique une déformation des peintures et une modification de leur perception. Les photographies des peintures sont également plates et doivent être réadaptées à la forme arrondie de l'abside. Les peintures ayant été découpées en plusieurs panneaux, il s'agit tout d'abord de les repositionner à plat sur le relevé d'ensemble et d'harmoniser les échelles entre les différents documents dont nous disposons. Ensuite, les images planes doivent être légèrement déformées, de manière à retrouver leur place dans un espace

1. Archives de la médiathèque du Patrimoine : Sap066_20096600414a3yy-p.jpg, sap_20096600414a3yy_p.jpg.

courbe. L'utilisation conjointe de deux logiciels — 3DS Max et Photoshop — permet de décomposer la surface de l'abside, de caler le relevé de peintures, et de replacer les photographies selon quelques points fixes (angle d'un mur ou de la corniche) et de réaliser une déformation paramétrique de l'ensemble.

Plutôt que de découper chaque image en section géométrique correspondant à un segment de l'abside, au risque d'avoir des difficultés à ré-assembler certains détails, il est préférable de développer la géométrie du cul-de-four dans le logiciel 3DS Max (unwrap UVW) et d'utiliser UVW pour la texture. Les avantages d'une restitution 3D de la chapelle de Casesnoves sont multiples. S'il est maintenant possible de proposer une remise en place virtuelle des peintures éparpillées entre différents lieux, il est également intéressant d'étudier les méthodes de construction de cet ensemble unique en son genre.

Conclusion

Les peintures de Casesnoves ont marqué l'historiographie de la peinture romane roussillonnaise, tant à travers l'arrachage de la plus grande partie de ses décors que par sa place de plus ancien ensemble peint des Pyrénées-Orientales. Une approche réactualisée de ces peintures, probablement réalisées dans la décennie de 1130, nous permet aujourd'hui de poser à nouveau les liens qui les unissent à la peinture monumentale proche comme Saint-Martin-de-Fenollar ou Saint-Génis-des-Fontaines, et ceux qui font écho à la culture de l'enluminure et aux centres religieux de production artistique comme pouvait l'être Saint-Michel-de-Cuxa. Cela nous a aussi permis de renouveler la réflexion sur la question des inscriptions, leur relation avec la culture monastique, la cohérence du programme iconographique et une différenciation entre les tâches intellectuelles et matérielles du processus créatif et artistique du cycle. La chapelle de Casesnoves constitue également un cas idéal pour lequel les nouvelles technologies de la 3D peuvent être utiles, étant donné que les peintures ont été déposées et réparties entre trois lieux : à l'Hospice d'Illesur-Têt (Christ en Majesté, symboles de deux évangélistes, Annonciation, Adoration des Mages), à la Fondation Abegg en Suisse (Ange et Crucifixion) et, enfin, dans la chapelle elle-même (quelques fragments). D'un point de vue technique, il s'agit de reconstituer une œuvre dispersée, de repositionner les peintures dans un espace courbe et de transmettre le résultat des chercheurs à un large public. Ce travail pluridisciplinaire permet de proposer une exposition itinérante montrant l'ensemble peint dans son état de 1954.

Sources documentaires et bibliographie

Sylvain DEMARTHE, Anne LETURQUE et Géraldine MALLET

AINAUD DE LASARTE Joan, *La peinture catalane. La fascination de l'art roman*, Genève, 1989.

ALART Bernard, *Cartulaire roussillonnais*, Perpignan, 1880.

ALCOY Rosa, « Les taules pintades a Catalunya i els corrents anglesos a la fi del romànic », *Lambard*, VII, 1993-1994, p. 139-146.

ALEXANDER Jonathan, *Medieval Illuminators and their methods of work*, New Haven-Londres, 1992.

ALFANI Elena, « Itinerari artistici tra Lombardia, Catalogna e Oriente », P. PIVA (dir.), *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche (sec. XI-XIII)*, Milan, 2006, p. 9-29.

ALTURO Jésus et ALLAIX Tanià, « El Baldaquí de Ribes i les seves inscripcions : origen i noves propostes d'interpretació », *Ausa*, XXVI, n° 172, 2013, p. 247-257.

ANIEL Jean-Pierre, « Le scriptorium de Cluny aux X^e et XI^e siècles », *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny. Actes du colloque scientifique*, Cluny, septembre 1988, Cluny, 1990, p. 265-282.

AVRIL François, « L'atelier du Psautier d'Ingeburge. Problèmes de localisation et de datation », *Art, objets d'art, collections. Études sur l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, sur l'histoire du goût et des collections. Hommage à Hubert Landais*, Paris, 1987, p. 16-21.

BALLESTREM Agnès et PUISSANT Martine, « La croix triomphale de l'église Saint-Denis à Forest », *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, 13, 1971-1972, p. 53-76.

BARAUT Cebrià, « Els documents dels anys 1101-1150, de l'Arxiu Capítular de La Seu d'Urgell », *Urgellia*, IX, 1988-1989, p. 7-312.

BARBERO Alessandro et FRUGONI Chiara, *Dizionario del Medioevo*, Rome-Bari, 1994.

BARNOUD Jean-Noël, REVEYRON Nicolas et ROLLIER Gilles, *Paray-le-Monial*, Paris, 2004.

BERGMANN Ulriche (dir.), *Schnütgen-Museum. Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)*, Cologne, 1989, p. 157-164.

BERNARD Auguste et BRUEL Alexandre, *Recueil des chartes de l'abbaye de Cluny*, Paris, 6 vol., 1876-1903.

- BILBAO ZUBIRI Irène, *Les peintures murales de Saint-Martin-de-Fenollar et de Sainte-Marie des Cluses-Hautes. Étude techniques et éléments de conservation*, université de Bordeaux 3, mémoire de master 2, J.-M. VALLET (dir.), 2012.
- BISSON Thomas Noël, *Fiscal accounts of Catalonia under the early count-kings (1151-1213)*, t. I : *Introduction*, t. II : *Accounts, related records and indices*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1984.
- BISSON Thomas Noël, *L'impuls de Catalunya. L'època dels primers comtes-reis (1140-1225)*, Barcelone, 1997.
- BLANC Jean, *L'abbaye de Lagrasse au Moyen Âge (1278-1502)*, université de Toulouse 2, thèse de doctorat, P. BONNASSIE (dir.), 1978.
- BLASI SOLSONA Joan, *Els oblidats comtats de Cerdanya (798-1117)*, Sant Vicenç de Castellet, 1999.
- BLINDHEIM Martin, *Painted Wooden Sculpture in Norway (c. 1100-1250)*, Stockholm, 1998.
- BLINDHEIM Martin, *Gothic Painted Wooden Sculpture in Norway (c. 1220-1350)*, Oslo, 2004.
- BONNEFOY Louis (de), « Épigraphie Roussillonnaise », *Bulletin de la Société agricole, scientifique et littéraire des Pyrénées-Orientales*, XII, 1860, p. 41-43.
- BONNERY André, « Églises abbatiales carolingiennes du Languedoc-Roussillon », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XX, 1989, p. 29-60.
- BONNET Pierre, *Impressions et souvenirs. Ille-sur-Têt et ses environs*, Céret, 1908.
- BOUSQUET Françoise, *Les chapelles préromanes de l'Aude*, université de Toulouse 2, mémoire de maîtrise, M. DURLIAT (dir.), 1978.
- BOURASSE Jean-Jacques (abbé), *Dictionnaire d'archéologie sacrée*, Paris, 1863.
- BRANDI Cesare, *Théorie de la restauration*, Paris, 2001.
- BROCHARD Bernard, « De quelques aspects de la législation des monuments historiques. Le cas des déposes », *La dépose des peintures murales. Actes du 4^e séminaire international d'art mural*, cahier n° 1, Abbaye de Saint-Savin-sur-Gartempe, 1992, p. 11-23.
- BROQUET Camille, *Église de Saint-Martin-des-Puits (Aude)*. Rapport de fouilles archéologiques, Saint-Estève, Acter Archéologie — Montpellier, SRA-CRMH DRAC Languedoc-Roussillon, 2010.
- BROQUET Camille, *Église de Saint-Martin-des-Puits, Recherche de l'autel primitif et sondages dans les élévations*, Saint-Estève, Acter Archéologie — Montpellier, SRA-CRMH DRAC Languedoc-Roussillon, 2012.
- BROUSSE Jean-François, « L'affaire des fresques de Casenoves », *Le Monde*, 11 décembre 1980.
- BRUQUETAS GALAN Rocío, « El bermellón de Almadén. De Plinio a Goya », EGIDO Marián (del.), KROUSTALLIS Stefanos (dir.), *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas. Actes des journées techniques organisées en 2009 et 2010 à Madrid par le IPCE*, Madrid, 2012.

- BRUTAILS Jean-Auguste, « L'église Saint-Martin de Fenollar », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1886, p. 445-449.
- CAHN Walter, *Romanesque Manuscripts*, t. II : *Catalogue*, Londres, 1996.
- CALECA Antonino, « Le Statue della Madonna in trono », M. BURRESI (dir.), *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Museo nazionale di San Matteo (Pise, du 8 novembre 2000 au 8 avril 2001), Milan, 2000, p. 44-50.
- CALECA Antonino, « Il crocefisso dipinto di Guglielmo a Sarzana », M. CIATTI, C. FROSININI, R. BELLUCI (dir.), *Pinxit Guglielmus. Il restauro della Croce di Sarzana*, Florence, 2011, p. 13-15.
- CAMPS Jordi, PAGÈS I PARETAS Montserrat et CONZÁLEZ CANCEDO Teresa, *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Guia visual arte Románico*, Barcelone, 2004.
- CARBONELL I ESTELLER Eduard, « Fragment del baldaquí de Ribes de Fresser », *L'art dels bisbats de Catalunya (1000-1800)*, Barcelone, 1986, p. 40-41.
- CARBONELL I ESTELLER Eduard, « Fragment de baldaquí de Ribes », *Catalunya Romànica*, XXII, Barcelone, 1986, p. 183-185.
- CARBONELL-LAMOTHE Yvette, « Les devants d'autels peints de Catalogne. Bilans et problèmes », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, V, 1974, p. 71-86.
- CARBONELL-LAMOTHE Yvette, « Le devant d'autel peint d'Orella (Pyrénées-Orientales) », *De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75^e anniversaire*, Toulouse, 1992, p. 285-291.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « From Chaos to Cosmos. The creation iconography in the Catalan Romanesque Bible », *Arte Medievale*, 1, 2002, p. 35-50.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « Un passaggio al passato. Il portale di Santa Maria di Ripoll », A. C. QUINTAVALLA (dir.), *Medioevo, il tempo degli antichi*. VI, *Atti del convegno internazionale di studi di Parma, Palazzo Sanvitale, 23-28 settembre 2003*, Milan, 2006, p. 365-381.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « The Catalan Romanesque Painting revisited. The Altar-Frontal Workshops, (with a Technical Report by A. Morer and J. Badia) », *Spanish Medieval Art, Recent Studies*, Tempe (Arizona), Princeton (New Jersey), 2007, p. 119-151.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « La pintura mural », M. CASTIÑEIRAS et J. CAMPS (dir.), *El romànic a les col·leccions del MNAC*, Barcelone, 2008, p. 21-87.
- CASTIÑEIRAS Manuel (dir.), *El cel pintat. El baldaquí de Tost*, Catalogue de l'exposition tenue au Museu Episcopal de Vic, Vic, 2008.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « La pintura sobre taula », M. CASTIÑEIRAS et J. CAMPS (dir.), *El romànic a les col·leccions del MNAC*, Barcelone, 2008, p. 89-135.

- CASTIÑEIRAS Manuel, « Entorn als orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya. Els frontals d'Urgell, IX, Esquius i Planès », *Butlletí del MNAC*, 9, 2009, p. 15-41.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « Le Nouveau Testament de la Bible de Ripoll et traditions anciennes de l'iconographie chrétienne. Du scriptorium de l'Abbé Oliba à la peinture romane sur bois », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XL, 2009, p. 1-19.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « Miniatura, pittura su tavola e affreschi : il dialogo tra le tecniche nella Catalogna romanica », F. ACAIS (d') et F. CRIVELLO (dir.), *Come nasce un manoscritto ? Scriptoria, tecniche, modelli e materiali*, *Atti del convengnodi Milano*, 6-7 marzo 2008, Modène, 2010, p. 101-114.
- CASTIÑEIRAS Manuel, *Le Tapis de la Création*, Gérone, 2011.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « El altar románico y su mobiliario litúrgico. Frontales, vigas y baldaquinos », P. L. HUERTA (dir.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, *Aguilar de Campo*, Palencia, 2011, p. 11-75.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « Catalan Panel Painting around 1200 and the Art of the Eastern Mediterranean », *Romanesque and the Mediterranean*, 2nd International Romanesque Conference of the British Archaeological Association (BAA), Palerme, 16-18 avril 2012 [sous presse].
- CASTIÑEIRAS Manuel, « Artiste-clericus ou artiste-laïque ? Apprentissage et *curriculum vitae* du peintre en Catalogne et en Toscane », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XLIII, 2012, p. 15-30.
- CASTIÑEIRAS Manuel, « Clergue o laic ? Algunes reflexions sobre l'estatus de l'artista i la quesito de l'autoria a l'Europa romànica », *Medievalia*, 15, 2012, p. 77-83.
- CASTIÑEIRAS Manuel et CAMPS Jordi, « Frontal d'altar de Planès », M. CASTIÑEIRAS et J. CAMPS (dir.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelone, 2008, p. 394-395.
- CASTIÑEIRAS Manuel et VERDAGUER Judith (dir.), *La princesa sàvia. Les pintures de Santa Caterina de la Seu d'Urgell*, Catalogue d'exposition du Museu Episcopal de Vic (2009-2010), Barcelone-Vic, 2009.
- CATTIN Paul, *Mille ans d'art religieux dans l'Ain*, vol. I : *Art roman, art gothique*, Châtillon-sur-Chalaronne, 2002.
- CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, F. FREZZATTO (éd.), Vicenza, 2003.
- CENNINO CENNINI, *El libro del Arte*, L. MAGAGNATO (éd.), Madrid, 2009.
- CHRISTE Yves, « À propos de deux découvertes récentes. Les peintures de la cathédrale de Nevers et de Saint-Silvain de Chalivoy-Milon », *Cahiers archéologiques*, 41, 1993, p. 91-98.
- CIATTI Marco, « L'immagine antica. Problemi e risultati », M. CIATTI, C. FROSSININI (dir.), *L'immagine antica. La Madonna con Bambino di Santa Maria Maggiore. Studi e restauro*, Florence, 2002, p. 32-33.
- CIATTI Marco, FROSSININI Cecilia et BELLUCI Roberto (dir.), *Pinxit Guilielmus. Il restauro della Croce di Sarzana*, Florence, 2001.

- CIATTI Marco, FROSSININI Cecilia et BELLUCI Roberto (dir.), *La croce dipinta dell'abbazia di Rossano. Visibile e invisibile. Studio e restauro per la comprensione*, Florence, 2007.
- CLARK Mark, *Mediaeval painters, materials and techniques. The Montpellier liber diversarum artium*, Londres, 2011.
- CLÉMENT Pierre-Albert, *Églises romanes oubliées du Bas-Languedoc*, Montpellier, 1989.
- COCHETTI-PRATESI Lorenza, « Il Parma Ildefonsus. Cluny e la pittura catalana », *Arte Lombarda*, LII, 1979, p. 21-30.
- CODINA Daniel, « Le miniatures préliminaires du manuscrit Perpignan, BM 1 », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVIII, 2007, p. 173-182.
- CODINA Daniel, BURGAIN Pascale et BESSEYRE Marianne, « Lettre-sermon du moine Garsias de Cuxa à l'abbé Oliba », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XL, 2009, p. 65-76.
- COLLIOT Régine, « Fascination de l'or à Byzance d'après le chroniqueur Robert de Clari », *L'or au Moyen Âge. Monnaie, métal, objets, symbole*, Aix-en-Provence, 1983, p. 89-110.
- CONTESSA Andreina, « Nouvelles observations sur la Bible de Roda », *Les Cahiers de civilisation médiévale*, 51, 2008, p. 329-341.
- COOK Walter, « The Earliest Painting Panels of Catalonia », *The Art Bulletin*, 5, 1923, p. 85-101 ; 6, p. 31-60 ; 8, 1925-1926, p. 57-104, 195-235 ; 10, 1927-1928, p. 53-204, p. 305-365.
- COOK Walter, *La pintura mural románica en Cataluña*, Madrid, 1956.
- COOK Walter, *La pintura románica sobre tabla en Cataluña*, Madrid, 1960.
- COOK Walter et AINAUD DE LASARTE Joan, *Espagne. Peintures romanes*, New York, 1957.
- COOK Walter et GUDIOL I RICART Josep, *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico*, t. VI : *Pintura e imaginaria románicas*, Madrid, 1950.
- CORNUDELLA Rafael, FAVA César, MACIAS Guadaira, *El Gòtic a les colleccions del MNAC*, Barcelone, 2011.
- COURRENT Paul, « Excursion du 30 au 31 mai 1909 à Lagrasse, Durfort, Termes, Vignevieille, Lanet et Mouthoumet », *Bulletin de la Société d'études scientifiques de l'Aude*, XXI, 1910, p. 26-63.
- COURRENT Fabrizio, « L'enluminure à Cluny vers 1100. Autour de la Bible de Pons de Melgueil », N. STRATFORD (dir.), *Cluny, Onze siècles de rayonnement*, Paris, 2010, p. 136.
- CZERNIAK Virginie, « Les peintures murales de la chapelle de l'ancien logis abbatial de Moissac. Un exemple méridional de l'influence des Plantagenêt », *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, t. LXIII, 2003, p. 75-88.
- CZERNIAK Virginie, *La peinture murale médiévale en Quercy*, université de Bordeaux 3, thèse de doctorat, J. LACOSTE (dir.), 2004.

- CZERNIAK Virginie *et al.*, « Les figures peintes et la polychromie du portail occidental de la cathédrale Saint-Étienne de Cahors : une étude pluridisciplinaire », *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, LXVII, 2007, p. 97-112.
- DANIEL Floréal, LABORDE Barbara, MOUNIER Aurélie et COULON Émilie, « Le pigment d'arénite dans deux peintures murales romanes du Sud-Ouest de la France », *ArchéoSciences*, 32, 2008 [en ligne].
- DESCHAMPS Paul et THIBOUT Marc, *La peinture murale en France. Le haut Moyen Âge et l'époque romane*, Paris, 1951.
- DEVIC Claude (de) et VAISSETTE Joseph (dom), *Histoire générale de Languedoc*, Toulouse, 1872-1885, 15 vol.
- DEVIGNE Marguerite, *La sculpture mosane du XII^e au XVI^e siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse moyenne*, Paris-Bruxelles, 1932.
- DIDIER Robert, *Rhin-Meuse. Art et civilisation (800-1400)*, Catalogue d'exposition du musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (septembre-octobre 1972), Cologne-Bruxelles, 1972.
- DIDIER Robert, « La Sculpture mosane du XI^e au milieu du XIII^e siècle », *Rhein und Maas. Kunst und Kultur (800-1400)*, 2, Cologne, 1973, p. 407-420.
- DIDIER Robert, « La Vierge assise à l'Enfant (*Sedes Sapientiae*) », *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège*, Catalogue d'exposition d'art et d'histoire, Église Saint-Jean de Liège (17 septembre-29 octobre 1982), Bruxelles, 1982, p. 123-138.
- DIDIER Robert, « Prolégomènes, dans Autour de Hugo d'Oignies », *Autour d'Hugo d'Oignies*. Catalogue d'exposition du musée des arts anciens du Namurois, Namur (29 mai au 30 novembre 2003), Namur, 2003 p. 77-78.
- DIDRON Adolphe-Napoléon, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, 1865.
- Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, E. JUNYENT i SUBIRA (éd.), Barcelone, 1992.
- DOENER Max, *Los materiales de la pintura i su empleo en el arte*, Barcelone, 1998.
- DURLIAT Marcel, « L'atelier de Maître Alexandre en Roussillon et en Cerdagne », *Études Roussillonnaises*, IV, 1951, p. 103-119.
- DURLIAT Marcel, *Arts anciens du Roussillon. Peinture*, Perpignan, 1954.
- DURLIAT Marcel, « La peinture roussillonnaise à la lumière des découvertes récentes », *Études Roussillonnaises*, IV, 1954-1955, p. 293-306.
- DURLIAT Marcel, « Contributions récentes à l'étude de la peinture roussillonnaise », *Centre d'études et de recherches catalanes des archives (CERCA)*, II, 1958, p. 156-161.
- DURLIAT Marcel, « La peinture romane en Roussillon et en Cerdagne », *Les cahiers de civilisation médiévale*, IV, 1961, p. 1-14.

- DURLIAT Marcel, « L'art roman catalan. État des questions », *Anuario de estudios medievales*, II, 1965, p. 571-580.
- DURLIAT Marcel, « L'église de Saint-Martin-des-Puits (Aude) et son décor peint », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 4, 1971, p. 659-682.
- DURLIAT Marcel, « L'église de Saint-Martin-des-Puits », *Congrès archéologique de France, Pays de l'Aude*, Paris, 1973, p. 140-147.
- DURLIAT Marcel, *Roussillon roman*, Saint-Léger-Vauban, 4^e éd., 1986.
- EASTLAKE Charles, *Materials for History of Oil Painting. 1847. Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters*, New-York, 1960.
- ENCKELL Julie, *Au seuil du salut. Les décors peints de l'avant-nef de Farfa en Sabine*, université de Lausanne, thèse de doctorat, S. ROMANO (dir.), 2004.
- ERACLIO, *I colori e le arti dei romani*, C. GARZYA ROMANO (éd.), Naples, 1996.
- ESCALOPIER Charles (de L'), *Théophile prêtre et moine. Essai sur divers arts*, Paris, 1843.
- EVANS Helen et WIXON William, *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine era (A.D. 843-1261)*, New York, 1997.
- EXNER Matthias, « L'avant-nef occidentale de l'église Saint-Georges à Oberzell (Reichenau) », C. SAPIN (dir.), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e et le XII^e siècle*, Paris, 2002, p. 127-151.
- FAVREAU Robert, « Épigraphie et miniatures. Les vers de Sedulius et les évangélistes », *Journal des Savants*, 1, 1993, p. 63-87.
- FAVREAU Robert (dir.), *Saint-Savin, l'abbaye et ses peintures murales*, Poitiers, 1999.
- FAVREAU Robert, MICHAUD Jean et MORA Bernadette (éd.), *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, t. XII : Aude, Hérault, Paris, 1988.
- FITZHUGH, Elisabeth West, « Read Lead and Minium », R. FELLER (dir.), *Artist's Pigments, A Handbook of their History and Characteristics*, Washington 1986, p. 109-139.
- FOLCH I TORRES Joaquim, « La tècnica del pastillatge en els frontals romànics catalans », *Gasetta de les Arts*, I/10, 1924, p. 1-12.
- FOLCH I TORRES Joaquim, « Imitation de l'orfèvrerie dans les devants d'autel et les retables catalans à l'époque romane », *Gazette des Beaux-Arts*, III, 1930, p. 248-256.
- FOLCH I TORRES Joaquim, *La Catalogne à l'époque romane. Conférences faites à la Sorbonne en 1930*, Paris, 1932.
- FOLCH I TORRES Joaquim, « La pintura romànica catalana sobre fusta », *Monumenta Cataloniae*, IX, Barcelone, 1956.

- FORMIGONI Edoardo, *Jacques de Vitry et le prieuré d'Oignies, dans Autour de Hugo d'Oignies*, musée provincial des Arts anciens du Namurois, du 29 mai au 30 novembre 2003, Namur, p. 37-45.
- FRANZE Barbara, « Des peintures de Nevers aux œuvres de la réforme du XII^e siècle. Les témoins d'une tradition iconographique », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)*, 12, 2008, p. 169-176 [en ligne].
- FRANZEL Claudia et PELOSI Claudia, « La pictura translucida. Fonti manoscritte ed opere pittoriche », *Kermes. La ricerca*, 59, juillet-septembre 2005, p. 63-73.
- FRINTA Mojmir, « Punchmarks in the Ingeborg Psalter », *The year 1200*, New York, 1975, p. 251-258.
- FRINTA Mojmir, « An Investigation of the Punched Decoration of Medieval Italian and non Italian Panel Paintings », *The Art Bulletin*, juin 1965, p. 261-265.
- Gallia Christiana in provincias ecclesiasticas*, t. VI : *Provincia Narbonensis*, Paris, 1739.
- GIKISSEN Léon, « La reliure occidentale antérieure à 1400 d'après les manuscrits de la Bibliothèque Albert I^{er} à Bruxelles », *Bibliologia*, t. I : *Elementa ad librorum studia pertinentia*, Turnhout, 1983, p. 76-77.
- GIRY Joseph (abbé), MARE-VEINE Anne-Françoise et BOUILLE Michel, *Les Corbières*, Rodez, 1989.
- GOERING Joseph, « Bishops, Law and Reform in Aragon (1076-1126) and the Liber Tarraconensis », *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Kanonische Abteilung*, 95, 2009, p. 1-28.
- GONZALEZ NUNEZ José, *La farmacia en la historia. La historia de la farmacia. Una aproximación desde la ciencia, el arte y la literatura*, Barcelone, 2006.
- Gothic sculpture in America*, t. I. *The New England Museums*, New York, Londres, 1989.
- GRABAR André, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Âge*, Venise, 1975.
- GRIFFE Élie, *Histoire religieuse des anciens pays d'Aude*, t. I : *Des origines chrétiennes à la fin de l'époque carolingienne*, Paris, 1933.
- GRIFFE Élie, « Saint-Martin-des-Puits, église Saint-Martin », *Études d'Histoire audoise (IX^e-XVI^e siècle)*, 1976, p. 86.
- GROS Miguel, « El Ordo Romano hispánico de Narbona para la consagración de las iglesias », *Hispania sacra*, XIX/37, 1966, p. 321-401.
- GROS Miguel, « Epíleg », R. ORDEIG I MATA (dir.), *Les dotalles de les esglésies de Catalunya (segles XI-XII)*, t. IV : *Estudi*, Vic, 2004, p. 269-278.
- GUDIOL I CUNILL Josep, *La pintura mig-aval catalana. Els primitius*, t. I : *Els pintors. La pintura mural*, Barcelone, 1927 ; t. II : *La pintura sobre fusta*, Barcelone, 1929.
- GUINEAU Bernard, *Glossaire des matériaux de la couleur et des termes techniques employés dans les recettes de couleurs anciennes*, Turnhout, 2005.

- HAMEL Christopher (de), *Scribes and Illuminators (Medieval craftsmen)*, Londres, 1992.
- HAUSMANN Regina, *Das Martyrologium von Marcigny-sur-Loire. Edition einer Quelle zur cluniacensischen Heiligenverehrung am Ende des elften Jahrhunderts*, Fribourg-en-Brisgau, 1984.
- HEILBIG Jules, « La Sainte Vierge et l'Enfant Jésus. Les groupes sculptés des anciens sanctuaires de Liège », *Bulletin de la guilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, XI, t. III, 1874-1876, p. 226-228.
- HENKE Kevin, *Arsenic. Environmental chemistry, health threats and waste treatment*, Chichester, 2009.
- HENRIET Patrick, « Le moine, le roi, l'évêque. À propos du Parma Ildefonsus (Biblioteca Palatina de Parma, ms. 1650) », *E-Spania*, juin 2007 [en ligne].
- HISCOCK Nigel, *The Symbol at your door. Number and geometry in Religious Architecture of the Greek and Latin Middle Ages*, Burlington, 2007.
- HOFFMANN Volker, *Der geometrische Entwurf der Hagia Sophia in Istanbul. Bilder einer Ausstellung*, Berne, 2005.
- IBARBURU ASURMENDI Maria Eugenia, *De capitibus litterarum et aliis figuris*, Barcelone, 1999.
- JAKOBS D. et REICHWALD H. F., « Untersuchungsergebnisse und Massnahmen der jüngsten Restaurierung von St. Georg, Reichenau-Oberzell », *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, Heft II/4, 1990.
- JUBAL-DESPÉRAMONT Isabelle, « Les bois des Vierges médiévales des Pyrénées-Orientales », J.-B. MATHON (dir.), *Romanes et gothiques. Vierges à l'Enfant restaurées des Pyrénées-Orientales*, Milan, 2011, p. 87-95.
- JUNCA Sandrine, *Corpus des peintures murales médiévales du département de l'Aude et de ses marges*, université de Perpignan, mémoire de master 1, F. AMIGUES (dir.), 2005.
- KNOEPFLI Albert et EMMENEGGER Oscar, *Wandmalereien bis zum Ende des Mittelalters, Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd II*, Stuttgart, 1990.
- KROUSTALLIS Stephanos, « Quomodo Decoretur pictura Librorum. Materiales y técnicas de la iluminación medieval », *Anuario de Estudios Medievales*, 41/2, 2011, p. 775-802 [en ligne].
- KUPPER Jean-Louis, GEORGE Philippe et STIENNON Jacques, « Les Orfèvres mosans devant l'histoire (XI^e-XIII^e siècle) », *Un double regard sur 200 ans d'art wallon*, Tournai, 2000, p. 158-159.
- KUNZ Tobias, *Skulptur um 1200. Das Kölner Atelier der Viklau-Madonna auf Gotland und der ästhetische Wandel in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts*, Petersberg, 2007.
- LAURENT Paul, BLOCH Camille et DOINEL Jules, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790*, t. III : Aude. *Archives ecclésiastiques. Séries G et H*, Carcassonne, 1900.
- LAVEDAN Pierre, « Deux notes archéologiques. Une nouvelle église mozarabe en France. Saint-Martin-des-Puits », *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*, Paris, 1946, p. 280-281.
- LE POGAM Pierre-Yves, *Les premiers retables*, Paris, 2009.

- LERICHE-ANDRIEU Françoise, *Promenades en Languedoc roman*, Paris, 2002.
- LETURQUE Anne, *Du trait à la couleur. Les arts picturaux en Catalogne aux âges romans. Peinture monumentale et parements d'autel*, université Montpellier 3, mémoire de master 2, G. MALLET (dir.), 2010.
- LETURQUE Anne, « Le *Liber Diversarum Artium* (ms. H 277, fol. 81v-100v, Bibliothèque de l'École de médecine de Montpellier). Un intérêt renouvelé », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XLIII, Perpignan, 2012, p. 43-47.
- LETURQUE Anne, « Le savoir technique dans l'art de peindre au Moyen Âge. Les modes opératoires décrits dans le *Liber Diversarum Artium* (ms. H 277, Bibliothèque de l'École de médecine de Montpellier) », *In Situ*, novembre 2013 [en ligne].
- LIAÑO Emma, « El Baldaquino de "Ribes de Freser" ». Hipótesis para una lectura iconográfica », *El temps sota control. Homenatge a F. Xavier Ricomà Vendrell*, Tarragona, 1997, p. 363-373.
- LOUMYER Guy, *Les traditions techniques de la peinture médiévale*, Nogent-le-Roi, 1996.
- LUGAND Jacques, NOUGARET Jean, SAINT-JEAN Robert, *Languedoc Roman*, Saint-Léger-Vauban, 1985 (1^{re} éd. 1975).
- MAGNOU-NORTIER Elisabeth et MAGNOU Anne-Marie (éd.), *Recueil des chartes de l'abbaye de Lagrasse (779-1119)*, vol. I, Paris, 1996.
- MAHUL Alphonse, *Cartulaire et archives des communes de l'ancien diocèse et de l'arrondissement administratif de Carcassonne*, Paris, 6 vol., 1857-1882.
- MALLET Géraldine, *Églises romanes oubliées du Roussillon*, Montpellier, 2003.
- MARETTE Jacqueline, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, 1961.
- MARTI SANT JAUME Jaume, *Dietari de Puigcerdà amb la vegueria de Cerdanya*, t. I : *Sotsvegueria del Valle de Ribes (815-1300)*, Lérida, 1928.
- MARTIN Régis, *Étude préalable de l'église de Saint-Martin-des-Puits (Aude)*. Rapport, Montpellier, ACMH, DRAC Languedoc-Roussillon, 2003.
- MATHON Jean-Bernard (dir.), *Romanes et gothiques. Vierges à l'Enfant restaurées des Pyrénées-Orientales*, Milan, 2011.
- MERCIER Emmanuelle, « La croix triomphale de l'église Saint-Brice à Hollogne-sur-Geer. Notes d'histoire de l'art et remise en contexte », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 31, 2004-2005, p. 39-54.
- MERCIER Emmanuelle, « La Sedes Sapientiae de la cathédrale de Liège », *Bloc-Notes. Bulletin du Trésor de Liège*, 33, 2012, p. 8-16.
- MERCIER Emmanuelle, « La statuaire en bois polychromé des XIII^e et XIV^e siècles dans la principauté de Stavelot-Malmedy. Liens entre évolution stylistique et technique », *À la recherche d'un temps oublié, Actes du colloque international, Stavelot, 10-11 mai 2012*, Stavelot, 2014.

- MERCIER Emmanuelle et SANYOVA Jana, « Art et techniques de la polychromie romane sur bois dans l'Europe du Nord », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XLIII, 2012, p. 125-133.
- MERCIER Fernand, *Les primitifs français. La peinture clunysienne en Bourgogne à l'époque romane. Son histoire et sa technique*, Mâcon, 1931.
- MESTRE Mireia et MORER Antoni, « Examen del procés creatiu. Anàlisis i restauració del Baldaquí de Tost », M. CASTIÑEIRAS (dir.), *El cel pintat. El baldaquí de Tost*, Vic, 2008, p. 57-73, 58-60.
- MESURET Robert, *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI^e au XVI^e siècle. Languedoc, Catalogne septentrionale, Guienne, Gascogne, Comté de Foix*, Paris, 1967.
- MORTET Victor, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen Âge (XI^e-XII^e siècle)*, Paris, 1911.
- MORER Antoni et FONT ALTABA Manuel, « Resultats analítics dels materials i de la tècnica pictòrica del frontal d'Urgell », *Butlletí del MNAC*, 2, 1994, p. 118-124.
- MORER Antoni, PRAT Nuria et BADIA Joachim, « Noves aportacions a l'estudi de les tècniques pictòriques. La Majestat Batlló, la Majestat d'Organyà i el frontal de Planes », M. CASTIÑEIRAS, J. CAMPS (dir.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelona, 2008, p. 221-229.
- NALDONY Jilleen, « The gilded tin-relief backgrounds of the Thornham Parva Retable and the Cluny Frontal. Technical and stylistic context », *The Thornham Parva Retable. Technique, conservation and context of English medieval painting*, Londres, 2003, p. 174-188.
- NALDONY Jilleen (dir.), *Medieval painting in Northern Europe. Techniques, analysis, art history*, Londres, 2006.
- NELLI Suzanne, *Les Durfort de Languedoc au Moyen Âge*, Toulouse, 1989.
- PACAUT Marcel, *L'ordre de Cluny*, Paris, 1986.
- OLTROGGE Doris, « Cum sesto et rigula. L'organisation du savoir technologique dans le *Liber diversarum artium* de Montpellier et dans le *Diversis Artibus* de Théophile », *Discours et savoirs. Encyclopédies médiévales, Cahiers Diderot*, 10, 2004, p. 67-99.
- ORANGE Hans Peter (L'), *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, New York, 1982.
- ORDEIG I MATA Ramon, « La documentació del monestir de Cuxa referent a Oliba i als anys del seu abadiat », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, XL, 2009, p. 39-51.
- ORIOIS Anna, « Evangelium Gerundense. Sacramentarium de Vilabeltran », *Catalunya Romànica*, t. IX : *L'Empordà II*, Barcelone, 1990, p. 889-892.
- ORIOIS Anna, « Evangelium de Cuxa. Epístoles de Sant Pau », M. CASTIÑEIRAS, J. CAMPS (dir.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa (1120-1180)*, Barcelona, 2008, p. 436-439.
- OURSEL Raymond, *Lyonnais, Savoie romans*, Saint-Vauban-Léger, 1990.

- PAGÈS I PARETAS, Montserrat, *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelone, 2005.
- PAGÈS I PARETAS, Montserrat, « La signatura i una altra inscripció inèdita al frontal romànic de Cardet », *Miscel·lània litúrgica catalana*, XIX, 2011, p. 203-211.
- PAILHES Claudine, *Les actes de l'abbaye de Lagrasse (1115-1279)*, Paris, École des Chartes, thèse de doctorat P. OURLIAC et A. VERNET (dir.), 1976.
- PALOL Pedro (de) et HIRMER Max, *L'art en Espagne*, Paris, 1967.
- PALET CASAS Antoni et ANDRES LLOPS Jaime (de), « The identification of aerinite as a blue pigment in the Romanesque frescoes of the Pyrenean region », *Studies in Conservation*, 37, 1992, p. 132-136.
- PASTOUREAU Michel, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, 2002.
- PIANO Natacha, *Locus Ecclesiae. Passion du Christ et renouveau ecclésiastiques dans la peinture murale des Pyrénées françaises. Les styles picturaux (XII^e siècle)*, Universités de Lausanne et de Poitiers, thèse de doctorat, S. ROMANO et E. PALAZZO (dir.), 2010.
- PIJOAN I SOTERAS Josep et PUIG I CADAFAŁCH Josep, *Les pintures murals catalanes*, Barcelone, 1907-1921.
- PIJOAN I SOSTERA Josep et GUDIOL I RICART Josep, *Monumenta Cataloniae*, t. IV : *Les pintures murals romàniques de Catalunya*, Barcelone, 1948.
- PLADEVALL FONT Antonio (dir.), *Catalunya romànica*, t. XXV : *El Vallespir, El Capcir, El Donasà, La Fenolleda, El Perapertusès*, Barcelone, 1996.
- PLAHTER Unn, HOHLER Erla, MORGAN Nigel et WICHSTRÖM Anne, *Painted Altar Frontals of Norway (1250-1350)*, Oslo, 2004.
- POISSON Olivier, « Rien. Rien. L'église Saint-Sauveur de Casesnoves et son décor peint », *De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durlat pour son 75^e anniversaire*, Toulouse, 1992, p. 261-283.
- POISSON Olivier, « Les peintures murales romanes de Casenoves. Fortune d'un décor devenu objet (1954-2004) », H. PALOUZIE, B.-H. PAPAUNAUD (dir.), *Regards sur l'Objet roman*, Actes du colloque « Fortune de l'objet Roman », Saint-Flour (7-9 octobre 2004), Arles, 2005, p. 91-103.
- PONSICH Pierre, « Le maître de Saint-Martin de Fenollar », *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, X, 1974, p. 117-129.
- PORTA Eduardo, PALET Antoni et GUILLAMET Eudald, « Le bleu aérinte. Un pigment méconnu en peinture murale romane », *9th Triennial Meeting. Prepints, ICOM Committee for Conservation reprendre le titre, Dresde (26-31 août 1990)*, Los Angeles, 1990, p. 534-538.
- POST Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting*, I, Cambridge, 1930.
- POST Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting*, VIII/2, Cambridge, 1941.
- PUIGVERT Gemma, *Astronomia i astrologia al monestir de Ripoll*, université autonome de Barcelone, 2000.

- RETCH Roland (dir.), *Le grand atelier. Chemins de l'art en Europe*, catalogue d'exposition du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (5 octobre 2007-20 janvier 2008), Bruxelles, 2008.
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « D'Auxerre à Cluny. Technologie de la peinture murale entre le VIII^e et le XII^e siècle », *Les Cahiers de civilisation médiévale*, 40, 1997, p. 57-90.
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « Berzé-la-Ville, La Chapelle-aux-Moines. Découverte d'un Christ caché sous les repeints », *Bulletin monumental*, 163/3, 2005, p. 243-249.
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « L'art roman des Pyrénées. Matériaux, techniques et couleurs. Compte-rendu et participation à un séminaire de l'université de Barcelone (29-30 novembre 2007) », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)*, 2008 [en ligne].
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « Les peintures murales dans les anciens territoires de Bourgogne (XI^e-XII^e siècle). De Berzé-la-Ville à Rome et d'Auxerre à Compostelle », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)*, 2010 [en ligne].
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « Gourdon, église Notre-Dame. Les peintures romanes », *Congrès archéologique de France, Saône-et-Loire*, Paris, 2010, p. 217-224.
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « Modules de construction à l'époque romane : Berzé-la-Ville et autres sites », *Actes du colloque Arch-I-Tech (Archéologie-Ingénierie-Technologie, Abbaye de Cluny, novembre 2010)*, Bordeaux, 2011, p. 99-108.
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « Étude technique des fragments de peintures murales et des polychromies sur pierre provenant de l'abbaye de Cluny (XII^e-XV^e siècle), N. STRATFORD, B. MAURICE-CHABARD, D. WALSH (dir.), *Corpus de la sculpture de Cluny*, Paris, 2011, p. 741-764.
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « Peintures murales hispanisantes de Bourgogne. Les exemples de Burnand et Gourdon », *Rivista URTX*, 25, 2011, p. 189-197.
- ROLLIER-HANSELMANN Juliette, « La *traditio legis* de Berzé-la-Ville. Entre tradition et innovation », *Hortus artium medievalium*, 17, 2011, p. 275-287.
- ROMANO Serena, *La pittura medievale a Roma. Riforma e tradizione*, Rome, 2006.
- ROSEN Lissie (von), « Lapis-lazuli in Geological contexts and ancient written Sources », *Studies in Mediterranean Archeology and Literature*, 65, 1988, p. 1-47.
- SABARTHES Antoine (abbé), *Dictionnaire topographique du département de l'Aude comprenant les noms de lieux anciens et modernes*, Paris, 1912.
- SABARTHES Antoine (abbé), « Boutenac, Gasparets, Saint-Martin-des-Puits (Aude). Étude onomastique », *Bulletin de la commission archéologique de Narbonne*, XVI, 1924-1925, p. 157-167.
- SANYOVA Jana, « Lapis et azurite, minerais bleus utilisés pour la fabrication de pigments », *Regards sur le bleu. Turquoise, saphir, lapis et autres minéraux bleus dans l'art et l'archéologie*, Namur, 2011, p. 162-183.
- SARIANIDI V.I., « The Lapis lazuli Route in Ancient East », *Archaeology*, 24, 1971, p. 12-14.

- SAUERLÄNDER Willibald, « L'Europe gothique (XIII^e-XIV^e siècle) », *La Revue de l'Art*, 3, 1969, p. 87.
- SCHAPIRO Meyer, *The Parma Ildefonsus. A Romanesque Illuminated Manuscript from Cluny and Related Works*, New York, 1964.
- SCHLOITKA Annette, « Theophilus Prestbyter. Die maltechnischen Anweisungen und ihre Gegenüberstellung mit naturwissenschaftlichen Untersuchungen », *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, Jahrgang VI/1, 1992, p. 1-53.
- SCIPONI Silvia, « L'Ildefonse de Parme », N. STRATFORD (dir.), *Cluny. Onze siècles de rayonnement*, Paris, 2010, p. 144-148.
- SELSJORD Marianne, « The golden Madonna from Dyste church », *Technologia Artis*, 3, 1993, p. 113-116.
- SENDER Egon, *L'icône. Image de l'invisible*, Paris, 1981.
- SERCK-DEWAIDE Myriam, « Matériaux et couleur des yeux en sculpture », *Couleur et Temps. La couleur en conservation et restauration, Actes des XII^e journées d'études de la SFIIC*, Paris, Institut national du Patrimoine (21-24 juin 2006), Paris, 2006, p. 158-166.
- SERCK-DEWAIDE Myriam et SERCK Luc, « La *Sedes Sapientiae* de la collégiale Saint-Jean à Liège. Examen technologique et traitement », *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, 17, 1978-1979, p. 68-105.
- SITJAR I SERRA Miguel, « La història remota de l'església parroquial de Ribes », *C.E.R. Annals*, 1995-1996, p. 91-100.
- SKAUG Erling, « Punch marks and sgraffito in the Santa Maria Maggiore Madonna. A 12th-century pioneer case ? », M. CIATTI, C. FROSININI (dir.), *L'« imagine antica » della Madonna col Bambino di Santa Maria Maggiore. Studi e restauro*, Florence, 2002, p. 63-68.
- STIERNEMANN Patricia, « L'illustration du cartulaire de Saint-Martin-du-Canigou », *Les cartulaires, Actes de la Table ronde organisée par l'École nationale des chartes et le GDR 121 du C.N.R.S., Paris, 5-7 décembre 1991*, mémoires et documents de l'École des Chartes, 39, Paris, 1993, p. 171-178.
- STOUFFS Jean-Marc et DUCOURAU Bertrand, « Découvertes récentes de fresques dans l'église Saint-Nicolas de Nogaro », *Société archéologique historique, littéraire et scientifique du Gers, Actes de la XXI^e journée des archéologues gersois, Vic-Fezensac, 1999*, Auch, 2000, p. 81-90.
- STRATFORD Neil, « Visite de Berzé-la-ville », *Le gouvernement d'Hugues de Saumur à Cluny*, Cluny, 1990, p. 33-53.
- STUDER Walter, « Disentis, monastère Saint-Martin », *Le stuc, visage oublié de l'art médiéval*, Paris-Poitiers, 2004, p. 144-163.
- SUREDA PONS Joan, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, 1981.
- SUCKALE Robert, « Die Weltgerichtstafel », *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge. Sechs Studien*, Berlin, 2002, p. 12-122.

- SVENSHON Helge et STICHEL, Rudolf, « Systems of monads as design principle in the Hagia Sophia, Istanbul. Neo-platonic mathematics in the architecture of Late Antiquity », *Nexus VI : Architecture and mathematics*, Gênes, 2006, p. 111-120.
- TANGEBERG Peter, « The Crucifix from Hemse », *Restauro*, 90, 1984, p. 24-34.
- TANGEBERG Peter, *Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden. Studien zu Form, Material und Technik, (Mittelalterliche Plastik in Schweden)*, Munich, 1989.
- TANGEBERG Peter, « The enthroned Virgin of Stora. Malm, Södermanland, Sweden », J. NALDONY (dir.), *Medieval painting in Northern Europe. Techniques analysis, art history. Studies in commemoration of the 70th birthday of Unn Plahter*, Londres, 2006, p. 59-75.
- TESSARIOL Myriam, *Polychromie et dorures sur le portail de la cathédrale Saint-Étienne de Cahors*, université de Bordeaux 3, mémoire de master « Matériaux du patrimoine culturel », 2006.
- THEOPHILUS, *The Various Arts*, DODWELL C. R. (éd.), Londres, 1961.
- THIERRY Nicole, « Les fonds de lapis-lazuli en peinture monumentale au X^e siècle en Transcaucasie et en Cappadoce », *Les dossiers d'archéologie*, 283, mai 2003, p. 50-57.
- TORP Hjalmar, « The integrating system of proportion in Byzantine art. An essay on the method of the painters of holy images », *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, Serie altera, 4, Rome, 1984, p. 109-147.
- TOSSATI Silvia Bianca, *L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, Milan, 2006.
- TOSI Jean, « Un sujet brûlant depuis plus de trente ans. Les fresques de Casesnoves », *D'Île et d'ailleurs*, 4, 1986, p. 15-26.
- TRADIGO Alfredo, *Icone e santi d'Oriente*, Milan, 2004.
- Une renaissance, L'art entre Flandres et Champagne, 1150-1250*, Catalogue d'exposition du musée de l'hôtel Sandelin, Saint-Omer, du 5 avril au 30 juin 2013.
- VASARI Giorgio, *Vite de'più eccelenti pittori, scultori e architetti*, IV, G. DELLA VALLE (éd.), Sienne, 1971.
- VASSILAKI Maria, « The Portrait of the Artist in Byzantium Revisited », M. BACCI (dir.), *Seminari e Convegni. 12 : L'artista a Bisanzio e nel mondo orientale*, Pisa, 2007, p. 1-10.
- VILLELA-PETIT Inès, « Les recettes pour l'enluminure. Do libro judaico-português de cómo se fazen as cores », *Medievalista*, 9, 2011, p. 13-14 [en ligne].
- VIREY Jean, *Les églises romanes de l'ancien diocèse de Mâcon*, Mâcon, 1956.
- WATSON AL-HAMDANI, BETTY, « Le schéma des fresques romanes de Saint-Martin-de-Fenollar », *Elne, ville et territoire, l'historien et l'archéologue dans la cité*, II^e rencontre d'histoire et d'archéologie d'Elne, La société des Amis d'Illibéris, 2003, p. 309-320.

- WEST FITZHUGH Elizabeth, « Read Lead and Minium », *Artists' Pigments*, Cambridge, 1986, p. 109-139.
- WEITZMANN Kurt, « The Genesis Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis Miniatures », O. DEMUS (dir.), *The Mosaics of San Marco in Venice*, II, Chicago, 1984, p. 105-142, 253-257.
- WETTSTEIN Janine, « Les fresques roussillonnaises de Casesnoves », *Genava*, XXVI, 1978, p. 171-186.
- WILLIAM John, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, vol. IV : 11-12th centuries, Londres-Turnhout, 2002.
- WINFIELD David, « Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods, A comparative Study », *Dumbarton Oaks Papers*, XXII, 1968, p. 136-138.
- WOODFIN Warren, *The Emboided Icon. Liturgical Vestements and Sacramental Power in Byzantium*, Oxford, 2012.
- WUNDERWALD Anke et BERENGUER I AMAT Mireia, « Les circumstàncies sobre la venda de les pintures murals de Santa Maria de Mur », *Butlletí del MNAC*, 5, 2001, p. 121-129.
- ZANARDI Bruno, « Projet dessiné et “patrons” dans le chantier de la peinture murale au Moyen Âge », *Revue de l'art*, 1999, p. 43-55.
- ZANICHELLI Giuseppa, « Strutture narrative a Cluny. Il Parma Ildefonsus », *Medioevo. Immagine e racconto*, Milan, 2003, p. 237-249.
- ZENNER Marie-Thérèse, « A proposal for Constructing the plan and elevation of a Romanesque Church using three Measures », *Ad Quadratum. The practical application of geometry in medieval architecture. Studies in the History of Medieval Technology, Science and Art*, Ashgate, 2002, p. 25-57.
- ZENNER Marie-Thérèse, « Villard de Honnecourt and Euclidean Geometry », *Nexus Network Journal*, IV/2, 2002, p. 65-78.